القافية ومستويات النص الشعري
الشعر الأموي إنموذجاً

د.بدران عبد الحسين محمود
استاذ مساعد
جامعة كركوك / كلية التربية

ملخص البحث

البحث محاولة لتسليط الضوء على اثر القافية في مستويات النص الشعري والتي يظهر من خلالها التأثير في اركان العملية الانتاجية للنص والنفوذ الى جزيئات النص ودون الاكتفاء بظاهر النص وقوالبه الظاهرة. فالقافية ليست قالباً جاهزاً كما تصنفه الكثير من الدراسات وانما هي خليط تشترك فيه مستويات النص المختلفة ايقاعياً ودلالياً وتزايداً فتؤثر في هذا الخليط وتتأثر به من اجل الوصول الى البناء المتكامل الذي يبتغيه منتج النص ويلقى القبول والاستحسان من متلقي النص ، ويكثف النص عن ذاته من خلال القدرة على تحقيق التجانس والانسجام بين القافية والمستويات البنائية المختلفة .

المقدمة :

تمثل القافية بوصفها نظاما إيقاعيا مساحة واسعة في البناء الشعري بل هي الركن الأساس في نظم الشعر ، لاسيما الشعر العمودي او الشعر ذو الشطرين ، وإذا كان أرسطو من الإغريق وحازم من النقاد العرب قد استبعدا الوزن والقافية فإنهما استبعداهما من الشعرية وليس من البناء الشعري لأن الشعر يشترط في بناءه الإيقاعي على التفعيلات الإيقاعية (الوزن) وعلى التكرار الترددي لنهاية الأبيات (القافية) وباختصار فإن "القافيةشريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية" (١) ونظرا لأهميتها في البناء الشعري فقد أصبح تعلمها جزءاً من التربية الحياتية لدى العرب فمن وصية أحد العرب لبنيه "أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده وهي مواقفه فإن صحّت واستقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"(٢) ولم يكتف العرب بذلك بل تجاوزه إلى تسمية الشعر بالقافية ، فقد جاء في لسان العرب عن الأزهري قوله "العرب تسمي البيت من الشعر قافية وسمّوا القصيدة قافية" (١) – وكما أفاضت الدراسات القديمة بالحديث عن القافية فإن الدراسات الحديثة وقفت عندها بالوقفة التي يستحقها سواء على المستوى الأدبي أو النقدي ، فكما هي جزء من القوالب الشعرية فإنها أصبحت جزءاً من الدراسات التي تناولت الشعر ولاسيما القديم منه ، وبعد الإطلاع على الكثير من تلك الكتب وجدنا أن معظم الجوانب التي تخص القافية قد درست حتى أصبح التكرار في تلك الدراسات أمراً واضحاً ، بيد أن الجانب الذي يتعلق بأثر القافية في مستويات النص الشعري وحضورها الطوعي حيناً والقسري حيناً آخر أمر يستحق الدراسة والمتابعة وذلك لأن القافية ليست قالباً جاهزاً أو خفقة إيقاعية أو مظهراً تزيينياً فحسب بل هي أساس في توجيه النص نحو خفقة المقصدية التي يبتغيها المتلقي ويقدّر مدى نجاح المنتج في تحقيق الانسجام بين الألفاظ ومرجعيتها الدلالية من جهة وبين الألفاظ ومستواها الإيقاعي من جهة أخرى .

ولقد وقع اختيارنا للنصوص على الشعر الأموي وذلك لتنوع النصوص الشعرية وتنوع القوافي في هذا الشعر مما يفسح المجال رحباً في عملية التطبيق ، ومن الله التوفيق .

التمهيد :

تعد القافية قالباً بنائياً في الشعر وذلك لأنها المقطع الصوتي الذي يتردد في نهاية كل بيت شعري من أبيات القصيدة ولعل هذا التتابع هو الذي أضفى عليه هذه التسمية ، ففي اللغة "قفوت فلاناً إذا تبعته" يقول أبن دريد "سميت قوافي لأن بعضها يتلوا بعضاً" * ويمكن أن نضيف إلى ذلك الانسجام بين تلك الألفاظ المقفاة واتخاذها الصيغ والمقاطع الصوتية المقولية ضمن إطار واحد ، وعلى وفق تناسق صيغي وصوتي يتناغم مع الاندفاع الانفعالي للبث الصادر من المنتج .

ولقد ظهر الاهتمام الكبير بالقافية مع ظهور علم العروض ، وتعددت الآراء بشأن البنية الصوتية والتركيبية للقافية ، فالخليل بن أحمد مؤسس علم العروض ينظر إليها بوصفها بنية صوتية ، ويرى أن القافية تقع في قالب صوتي يمتد "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة الحرف الأول الذي قبل الساكن" (٤) ووفقاً لذلك فإن هذا القالب قد يكون جزءاً من كلمة وقد يكون كلمة يتعدى ذلك إلى أكثر من كلمة ، ودليل الخليل في ذلك هو تكرار هذا القالب الصوتي في الأبيات التي تتألف منها القصيدة كافة . أما الأخفش فإنه ينظر للقافية نظرة معجمية ويرى "أن القافية هي آخر كلمة في البيت" (٥) مع مراعاة الصيغ الصرفية لتلك الكلمات وحجته في ذلك قوله لو قال لك إنسان اكتب لي قوافي قصيدة لكتبت له كلمات نهاية الأبيات الشعرية مثل كتاب – لعاب – صحاب ... الخ

بغض النظر عن طول الكلمة وقصرها حرفياً ولتوضيح هذه المسألة نختار هذه الأبيات للنابغة الذبياني : (٦)

لا مرحبا بغدٍ ولا أهلاً بـــــه   إن كان تفريق الأحبة في غـــدِ
حان الرحيل ولم تودع مهدداً   والصبح والإمساء منها موعدي
نظرت بمقلة شـــادن متربّبٍ   أحوى أصمُّ المقلتـــين مقـلّـدِ

فعلى رأي الخليل أن القافية في هذه الأبيات هي (في غدٍ) و(موعدي) وقلّد من كلمة مقلد . أما القافية في هذه الأبيات على رأي الأخفش فهي (غد) و(موعد) و(مقلد) ، أي أن الكلمات التي تأتي في نهاية الأبيات الشعرية هي القافية .

ويرى آخرون ومنهم العالم اللغوي قطرب أن القافية هي حرف الروي ، أي آخر حرف في البيت الشعري شريطة أن لا يكون ذلك الحرف من حروف الزيادة وحجتهم في ذلك أن تسمية القصائد تقع على الحرف الأخير فنقول أن القصيدة ميمية أو لامية أو دالية ... الخ ، والحقيقة أن حرف الروي جزء من القافية وليس القافية كلها ، إذ لو صحَّ هذا الرأي لكانت الكلمات – كتب وكاتب ومكتوب وكتاب تصلح أن تأتي في نهاية أبيات قصيدة واحدة لأنها جميعها تنتهي بحرف الباء ، وهذا غير ممكن لعدم تماشيه مع القوالب الإيقاعية التي تنتهي بها الأبيات الشعرية . ولكن هذا لا يقلل من أهمية حرف الروي بوصفه عنصراً مهماً من عناصر تشكيل القوافي وتوجهاتها النصية المنسجمة مع الموضوع . ولكل من الآراء الآنفة الذكر علاقة بأثر القافية في مستويات النص الشعري ولكن كيف يحدث ذلك ، هذا ما يحاول البحث الاجابة عليه .

يقوم النص بوصفه فعلاً إجرائياً على الموضوع الذي يحتوي الفكرة المطلوب إيصالها إلى المتلقي ولكي يحقق النص وجوده ويثبت تأثيره ولاسيما إذا كان شعريا فلا بُدّ من تحقيق الانسجام بين ما هو إيقاعي وما هو دلالي ضمن سياق تصويري يعتمد مقومات الإنتاج الناجح من خيال وعواطف ومحسنات لفظية تلقي بظلالها على الموضوع المُنتَج ، وتجعل منه بناءاً متكاملاً يحمل الأسرار التي تقف وراء عملية الإبداع وينهض بالعملية الشعرية إلى المستوى الذي تريد . ولما كانت القافية "مصب البيت الشعري الذي يربط مجراه بمنابعه ربطاً وثيقاً ، بحيث يتجاوز إطارها الصوتي المثير إلى إطار معنوي فيه سعة ورحابة ، لأنها أولاً عنصر إيقاعي يحكم جرسها وتعود أصواتها وهي ثانياً عنصر دلالي لأنها تحتل موقعاً متميزاً في المركّب الموسيقي للشعر" (٧) ،فإن علاقتها بالموضوع ستكون علاقة وثيقة واختيار ألفاظها سيفضي إلى قدرة تلك الألفاظ على احتواء

الموضوع المختار على نحو قادر على تصوير الحدث أو التعبير عنه على نحو يستوفي المطلوب من إنشاء النص والوصول إلى الغاية المبتغاة منه .

وتعود أولى الإشارات إلى علاقة القافية بالموضوع في النقد القديم إلى ابن طباطبا العلوي في حديثه عن نظم الشعر فهو يقول "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محضّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ، واعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني" (٨)– وهنا إشارات واضحة للعلاقة التطابقية بين القوافي والموضوعات التي يتناولها النص أثناء عملية الإنتاج ويتابع أبو هلال العسكري ابن طباطبا في هذا الرأي ويجعل من تلك العلاقة شرطا من شروط نظم الشعر ويحدد ذلك بقوله "وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك ، وأخطرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها"(٩) .

وهذه إلتفاتة مهمة في علاقة الوزن والقافية بالموضوع ، فكلما كان الموضوع واسعاً فإنه يحتاج إلى وزن يلائمه ويتسع له ، وهذا ما جعل الأوزان تتفاوت في القدرة على استيعاب الموضوع وفي التطابق مع الغرض المطلوب نظم الشعر فيه ، والأمر نفسه يحدث مع القافية ، فالقوافي تتفاوت في قدرتها على تحمل الموضوعات ، تتسع بعض القوافي لنظم عشرات الأبيات ضمن قصيدة واحدة في حين تعجز قوافي أخرى في نظم أبيات قليلة وهذا ما يفسر شيوع بعض حروف الروي في نهاية القوافي واضمحلال أو ندرة حروف أخرى وهذا ما يحاول البحث أن يكشف عنه من خلال القابلية التحملية للقوافي وأثر تلك القابلية في التوجيه النصي الذي قد يتجاوز على مقصدية المنتج ليفتح آفاقاً جديدة تدور في المواقع التي تتشكل من كل قافية أو من كل وزن يرتبط بها . ومن ثمة فإن على منتج النص اختيار القوافي ذات القابلية على تحمل الموضوع والقدرة على استيعابه . وهناك إشارات أخرى لدى القدماء ولكنها إشارات طفيفة لم ترق إلى آراء ابن طباطبا والعسكري فيما يخص علاقة القافية بالموضوع ،أما النّقاد والكتّاب المعاصرون فإن القوافي وعلاقتها بالموضوعات لم تنل اهتمامهم كثيراً ،ولكن يمكن أن نجمل آراءهم برأيين متضادين فهناك رأي يذهب إلى وجود علاقة بين القافية والموضوع في حين ينفي الرأي الآخر وجود هذه العلاقة ، وعلى الرغم من إقرار أصحاب الرأي الأول بوجود علاقة بين الموضوع وقافيته إلا أنهم اعترفوا بأن هذه القضية بحاجة إلى دراسات أوسع وأعمق تعزز من صحة الفكرة وتمنحها أبعاداً أكثر تنوعاً وعمقاً . (١٠)

ولسنا مناصرين لهذا الفريق أو ذاك ولكننا سنحاول في هذا البحث دراسة موضوع القافية من وجهة النظر البنائية للقصيدة العربية وتسليط الأضواء على جزئيات الموضوع لعلنا نصل إلى نتيجة تبرز دور القافية في توجيه النص الشعري وتثبت أن القافية يمكنها "الاستحواذ على سياق الصورة وتحويره على وفق ضروراتها" (١١) ،ولكن نسبة الاستحواذ تتفاوت من نص إلى آخر تبعاً لطبيعة الموضوعات وأشكال القوافي .

وتقتضي الدراسة على وفق المستويات البنيوية تقسيمها على النحو الآتي :

١. القافية والمستوى الإيقاعي :

تعد القافية جزءاً مهماً من البنية الإيقاعية للشعر ، وهذا ما يجعل حضورها واضحاً في المستوى الإيقاعي ، إذ تتضافر مع الوزن لتقوم بعملية تسليط الخاصية الموسيقية على النص وتكسبه خاصيته الشعرية ، وتحقق له الشروط المطلوب توافرها في البناء الشعري ، ونحن هنا لسنا بصدد تبيان دور القافية في نظم الشعر فتلك مسألة ثابتة وواضحة ، لأنها شرط أساسي في كتابة الشعر ونظمه ، وإنما ينصب بحثنا على العلاقة بين شكل القافية والأوزان التي تنتظم فيها ودور ذلك الانتظام الإيقاعي في استيعاب الموضوع ومدى قدرته على الانسجام معه من أجل الوصول إلى المقصدية التي يبتغي المنتج إيصالها إلى المتلقي وضمن الأطر الجمالية التي يسعى الشعر إلى

تأطير الأفكار في محاسنها والوصول إلى التأثير في المتلقي والتفاعل معه والتعبير عن أفكاره أحاسيسه الدفينة .

وحينما نتناول الشعر العربي القديم فإننا نقف أمام نوعين رئيسين لقوافيه هما :

١. القافية المقيدة – وهي القافية التي يكون حرف الروي فيها ساكنا . ومما لاشك فيه أن هذا السكون سيولد قطعاً للصوت ويولد أحياناً قطعاً للتواصل وينسجم مع نهايات الجمل ، ويرى بعض الباحثين إن مردّ تقيدها يعود إلى " ملاءمتها للبحور القصار التي يصلح فيها التقييد من غير اعتماد على مدٍّ قبله "(١٢) ،ومن خلال استقراء الشعر العربي ذي الشطرين نرى أن نسبة وجود القوافي المقيدة عالية في البحور القصيرة ،وهذا ما ينسجم مع الاختصار واللمحة السريعة على النقيض من بسط الأفكار ومد الرؤى ، ويذهب إبراهيم أنيس إلى ملاءمة هذه القوافي للغناء وذلك "لأن الغناء قد التأم معها وانسجم"(١٣) والحقيقة التي يمكن التوصل إليها من خلال البحث تظهر أن القافية المقيدة تنسجم مع الغناء السريع ذي الإيقاع المرتفع ، وهذا الأمر متعلق بانسجام هذه القافية مع البحور القصيرة أو المجزوءة ومن ثمة مع الموضوعات التي لا تحتاج المدَّ في الصوت بل تحتاج إلى النبر الثابت والوقفة الصوتية الي تحدث في نهاية كل بيت ويعمل الترديد في الفونيم الصوتي على إحداث النغم الإيقاعي المطلوب من القافية إحداثه ، والمتمثل بإكمال الجملة المطلوب إيصالها إلى المخاطب داخل النص والمتلقي خارج النص ، كما يعبر عن الحشرجة العاطفية التي لا تسمح لفقرات النص وجمله بالانبساط والإطالة بل تتماثل مع حالة التوقف وكأن المتكلم داخل النص يحتاج إلى أخذ النفس السريع لكي يواصل الإرسال بجمل تعلوها التوقفات والتدفق المتواصل في آن معاً . ولتوضيح هذه الحالة نختار هذه الأبيات من شعر عمر بن أبي ربيعة: (١٤)

قلت : من هذا ؟ فقالت هكذا :   أنا من جشّمته طولَ الشهر
ما أنـــا والحبُ قـد أبـلغني   كــان هذا بضناءٍ وقــدر
ليـــت أني لم أكـن عُلقتــكم   كل يوم أنـا منكم في عِبـرْ
كلــما تـــوعدنـــي تُخلفني   ثــم تأتي حيـن تأتي بِعذرْ

يظهر جلياً في هذا النص التتابع الجملي والتوقفات المصاحبة لها ولقد دعمت القافية المقيدة هذا التتابع وكشفت عن الحالة النفسية للناطق بهذه الجمل وتناغمت مع عاطفة النص وأسهمت في عملية الانجاز على النحو الذي ظهرت عليه بنية النص الإيقاعية ، وتؤدي القافية المقيدة (الساكنة) دورها في سكونية النص حينما يخضع لظاهرة الحركة والسكون ،إذ يجد الباحث من خلال استقراء كثير من النصوص الشعرية توافق هذه القافية مع سكون الحالة وعدم وصول المنتج إلى غاية الحدث في كثير من الأحيان إلى الدرجة التي قد يتلاشى فيها الأمل وينقطع الرجاء ، وإذا تناولنا شعر عمر بن أبي ربيعة وهو من أكثر الشعراء الأمويين استعمالاً للقافية المقيدة نجد سكونية الحدث في معظم قصائده وعدم الوصول إلى الغاية المرجوة حيث تصل خاتمة الأحداث في قصيدته .(١٥)

آذنــت هِنْدٌ ببينٍ مبـتـكر   وخدِرتُ البينَ منها فاستمر

إلى قوله

حين صممتُ على ما كرهت   هكـــذا يفعلُ من كـــان غدر

حيث استمر البين واستمر الانقطاع ولم ينتقل الحدث إلى التواصل والاستمرارية واستقر عند البين والاقتران . والحال نفسها يتكرر في قصيدته. (١٦)

ليت هنـــداً انجزتنا ما تـعد   وشفت فؤادهــــا مما تــرد

حيث تصل نهاية الحدث الى قوله

كلــما قلتُ متى ميعادنــــا   ضحكِت هنـــد وقالت بعد غدْ

واستمرار عملية التسويف تؤدي إلى سكونية الحدث وعدم بلوغ الغاية المراد الوصول إليها ولقد منحت القافية المقيدة المنتج دعماً وصفياً للحالة القطعية التي تبناها ،ففي قوله فاستمر ، من كان

غدر مما ترد ، بعد غد ، وهي ثبات الحدث عند النقطة وعدم تجاوزه إلى ما بعدها ، ويتجلى بوضوح الانسجام بين نبر السكون وحالة وصول الحدث إلى السكون ، ولو حركت القافية لتغير النبر وتغيرت معه الدلالة الدقيقة للألفاظ ، ويمكن للقافية المقيدة أن تعطي للمنتج حرية أوسع في تشكيل البنية التركيبية للنص وهذا ما يجعل العملية الترابطية بين القافية وألفاظ النص أكثر متانة وذلك لعدم الخشية من الوقوع في الإقواء أو التغيير الحاصل في حركات حرف الروي ،ومن ثمة فإن منتج النص يمكنه أن يربط القافية بكثير من الألفاظ كما يمكنه أن يضع القافية في حقول مختلفة من حقول التركيب النحوي . وهذا بدوره يمنح القافية إمكانية أوسع في العملية التوجيهية للنص الشعري .

٢. القافية المطلقة – وهي ما كان حرف الروي فيها متحركاً بإحدى الحركات المعروفة والتي تصبح حرفاً مجانساً لها في عملية التقطيع العروضي للشعر،وهو ما يسمى في علم العروض بالوصل . "والوصل احد أربعة أحرف .. الياء ، الألف ، الواو ، الهاء وينفرد كل واحد منها بالقصيدة حتى تكتمل" (١٧) .أي يكون ملازماً لحرف الروي من بداية أبيات القصيدة وحتى نهايتها . وللقافية المطلقة علاقة متينة مع السمات فوق المقطعية التي تظهر على المقاطع الصوتية مثل النغمة والتنغيم والطول والنبر . وهذه السمات ترتبط بالحالة النفسية للمنتج أو الباث الذي يلقي القصيدة ودرجة تفاعله معها . فالمقطع المنبور أطول وأعلى نغمة من المقطع غير المنبور وهذه المقاطع تنسجم مع القوافي المطلقة التي تتجانس مع النبر والنغمة وتتفاوت حركاتها في درجة التجانس . إذ "يقر التحليل الصوتي الاكوستيكي بأن المقاطع التي تتضمن المصوت الفتحة هي مقطعية ومنبورة"(١٨) وهذا يعني أن دخولها على المقطع سيمنحه ذبذبة عالية التردد وطولاً زمنياً أوسع من المقاطع التي تدخلها الحركات الأخرى ، ولقد عرف الشعراء منذ القدم هذه الظاهرة وعلى نحو عفوي ولذلك أضافوا ألف الإطلاق إلى القوافي التي تنتهي بالفتحة والحقيقة هو أن التردد العالي لهذه الحركة صوتياً سيقلبها إلى ألف الاطلاق المجانسة لها ولأن زمن صائت الألف يساوي مصوتين من مصوتات الفتح . فإن سمة النبر الفوق مقطعية ستقلبها ألفاً وتقع بذلك شدة النغمة عليه . ومن هنا فإن لمصوت الفتح دوراً في النبر ومد الصوت إلى أقصى ما يتطلبه الإلقاء وهذا ما جعل مصوت الفتحة أكثر تناسباً مع مواقف القوة والانفعال من مصوت الضم والكسر ، حيث تشير الدراسات الصوتية إلى "أن المصوتين العاليين الضم والكسر أقصر من المصوت الهابط الفتح وأقل تذبذباً " (١٩) . وهذا ما يجعل لهذين المصوتين حظاً أوفر في التناسب مع المواقف الحزينة والمؤلمة والمؤثرة في الحالة النفسية للمنتج وما ينتج عن هذه الحالة من إنتاج نصي – وتجدر الإشارة إلى انعدام العلاقة بين التناسب والكم الشعري الذي ينتهي بالقافية المطلقة . حيث يظهر الكم الشعري سيادة مصوت الكسر ، والذي ذهب فيه النقاد إلى آراء شتى وعوامل متعددة منها اجتماعية تتعلق بحركة العربي وكسره للطرق الذي يتناسب مع كسر الكلمات ، ومنها لغوية تتعلق بحركة كل ساكن إذا ما حُرك بالكسرحيثُ أضاف كماً من الكلمات المحركة بالكسر . ومنها صوتية تتعلق بالتآلف بين المصوتات ومخارج الحروف والتي تشير الدراسات الصوتية إلى أن نسبة تجانس مصوت الكسر مع مخارج الحروف هي أعلى نسبة ولعل السبب في ذلك التجانس يعود إلى كونه مصوتاً واطئ التردد ودخوله على حرف الروي لا يحتاج القوة والشدة التي يحتاجها المصوت عالي التردد ، كما سيضفي مصوت الكسر السلاسة والرقة على القافية حينما تكون مطلقة به وهذا ما يتناسب مع حالة الضعف والانكسار في الحدث التصويري الذي يصوره النص الشعري كما يتلاءم مع الحالة النفسية المتعبة أو المنكسرة للمنتج ، ويشارك مصوت الضم مصوت الكسر في كثير من المواقف فهو مصوت واطئ التردد ومتوغل في روي القوافي المطلقة ، ويعترف الدارسون بميل الشعراء إلى هذه الضمة في كثير من المواقف الشعرية وتشير الدراسات الصوتية إلى مرتبتها الثانية بعد الكسر في ميل الشعراء إلى الحركات ، و"لقد استوعب النقاد المحدثون هذه الظاهرة ،

والتمسوا تفسيراً لتوغلها بين شعراء العربية قديماً وحديثاً ، عسى أن يجدوا تبريراً لميل الشعراء إلى الكسرة وتفضيلهم الضمة على الفتحة في الروي فكان من هؤلاء النقاد من التفت إلى الحروف ومخارجها والى علاقة هذه الحروف بالحركات التي يكوّن تلاقيها وتآلفها الصوت اللغوي (٢٠).

ولعل خفوت التردد والتفاوت بين الضم والكسر في نسب التشابه بين المصوتات وعلاقتها بفونيمات الحروف ومخارجها إلى الدرجة التي جعلت احد الباحثين يعدهما حركة واحدة في أصلهما "وليس بينهما فرق معلوم ثابت ،بل صوتهما تابع للحروف الصـــامتة السابقة والتالية لهما في الكلمة" (٢١).

قد جعل مصوت الضم يتناسب مع الحالات النفسية والتصويرية والصوتية التي يتناسب معها مصوت الكسر، ويضاف إلى ذلك قدرة مصوت الضم على التلاؤم مع الأصوات التي تنبع من أعماق المنتج لتواجه شفتين مضمومتين لا يخرج منها الصوت بسهولة ،ولكنه بعد الخروج سيجد له مدى تأثيرا أبعد وأعمق في الذات المتلقية لأنها انسجمت وتلاءمت مع القدرة التصويرية المعبرة عن الذات المنتجة . فلو تناولنا قول جرير :(٢٢)

لولا الحياء لها جني استعبـار ولزرت قبركِ والحبيبُ يـزارُ
ولقد نظرت وما تُمتِـعُ نظـرةٌ في اللحدِ حيثُ تمكنَ المحفارُ
فجزاك ربكِ في عشيركِ نظرةً وسقى صداكِ مجلجلٌ مـدرارُ

نرى أنه يظهر هنا أن قافية الأبيات مضمومة وموقف الأبيات حزينة وكما ذكرنا آنفاً فإن مصوت الضم أقل تذبذباً وأقصر من مصوت الفتح فهو بذلك أكثر تناسباً مع موقف الحزن والضعف والذي لا يتطلب القوة والشدة وذلك بسبب حالة الانكسار والألم التي تمر بها نفسية المنتج . ونود الإشارة هنا إلى أن حالة التناسب بين مصوت الضم والمواقف الحزينة وإن كانت الأكثر انتشاراً فإنها لا تعني خلو مواقف القوة والشدة من الضم أو الكسر أو خلو مواقف الحزن والضعف من مصوت الفتح ، وإنما نقول أن المصوتات الأقل تذبذباً والأوطأ تردداً أكثر تناسباً مع المواقف الحزينة وأنها تضفي طابع الرقة والعاطفة الحزينة ، كما تتناسب المصوتات الأطول تذبذباً والأعلى تردداً مع المواقف القوية لأنها تنسجم مع حالات الانفعال الشديد والقوي وتستطيع أن تمتد مع امتداداته الصوتية والانفعالية ،ومن هنا فإن للقافية بأشكالها وأنواعها المختلفة الدور الأساس في البنية الصوتية وتأطيرها بالأطر الجمالية المنسجمة مع المواقف التي تقف وراء النص وعملية بنائه على وفق مقصدية المنتج وغاياته المختلفة .

٢- القافية والمستوى المعجمي

يتشكل المعجم من كلمات اللغة ، ويشكل بدوره حقولاً لغوية تنبثق عنها أنواعاً من الدلالات التي يمكن أن تحدد هوية النص واتجاهاته وذلك عبر "قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة ، أثناء نص معين ، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها حقلا أو حقولا دلالية" (٢٣). ويمكن للمعجم أن يصبح سمة أسلوبية من خلال التركيز على كلمات معينة لدى شاعر معين تختلف عن كلمات أخرى يركز عليها شاعر آخر ، وتنسحب هذه السمة إلى الإغراض الشعرية ، إذ يتسم كل غرض بألفاظ يمكن أن تشكل له معجماً خاصاً حيث تعلو نسبة تواجد هذه الألفاظ على غيرها من الألفاظ المتواجدة في معاجم الأغراض الأخرى ، وهذا ينسجم مع طبيعة الموضوع الذي يتناوله المنتج واختيار ما يناسبه من الألفاظ ، وهذا ما أشار إليه ابن طباطبا في اختيار الألفاظ التي تناسبه والقوافي التي توافقه . ونظرا لسعة حقول الموضوعات فإن الألفاظ قد تقف عاجزة عن التعبير عنها وهذا ما يجعل الشعراء يميلون إلى لغة المجاز ليولدوا منها مدلولات عدّة للدال الواحد فيتسع بذلك حقل الدلالات اللفظية ويكون قادرا على استيعاب الموضوعات المختلفة ومعبراً عنها ولكن على الرغم من السعة الفضائية التي يحققها الانزياح

المجازي عبر العملية التوليدية للألفاظ فإن الروابط الدلالية لا تنقطع بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي للدوال .

ولقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذه العلاقة في تعريفه للمجاز بقوله "المجاز هو كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع وأضعها لملاحظة بين الثاني والأول"(٢٤) . ويعني بقوله هذا أنه على الرغم من الانزياح الذي يحدثه المجاز إلا أن العلاقة الخفية بين مدلوله والمدلول الحقيقي باقية من دون انقطاع ، وحينما يريدالشاعر نظم قصيدة معينة ويتناول موضوعاً معيناً فإنه سيختار له الوزن المناسب والقافية المناسبة وبعد هذا الاختيار سيكون للقافية دور في توجيه النص وفرض أمور لا يمكن تجاوزها ومن ثمة التحكم في المسار التصويري والدلالي للنص ، وهذا ما يجعل شعراء الشعر الحريرون في القافية قيداً يحدد حركة الشاعر ويحد من أفكاره وخواطره ، ويرتبط المستوى المعجمي ارتباطاً وثيقاً بحرف الروي الذي هو فونيم صوتي يكون في آخر القافية ويعد جزءاً منها ، وبمعنى آخر هو الحرف الأخير من الكلمات التي تتشكل منها القوافي ، وتصنف كثير من المعاجم على وفق الحرف الأخير من الكلمات وتقسم على ضوء ذلك الأبواب حيث يشغل كل حرف باباً منها ، وتختلف تلك الحروف المعجمية في سعة مساحة الباب الذي تشغله في المعجم فاللام والميم والراء مثلاً ذات أبواب أوسع بكثير من الذال والخاء والشين ، ولقد انسحب هذا التفاوت على القوافي إذ نجد أن بعض الحروف تحتل الصدارة في روي القصائد وتكون بعض الحروف الأخرى نادرة في الروي ويمكن تصنيف الحروف على وفق ورودها روياً الى ثلاث مجموعات رئيسية وهي ، الحروف التي تكون روياً بكثرة هي اللام – الميم – الراء – النون – الباء – الدال – العين ، أما الحروف المتوسطة في الروي فهي الجيم – الحاء – الفاء – القاف – الكاف – الهمزة – الياء ، الحروف القليلة في ورودها روياً للقصائد وهي الضاد – الطاء – الذال – الغين – الخاء – الشين – الزاي – الظاء – الصاد – التاء – الهاء – الواو . وفي وصف الصوتيمات لحروف المجموعة الاولى نجد ما يأتي :(٢٥)

الحرف	**وصف الصويتم**
اللام	شديد منحرف لثوي مجهور
الميم	شديد شفوي انفي مجهور
الراء	شديد مكرر لثوي مجهور
النون	شديد لثوي أنفي مجهور
الباء	شديد متفجر شفوي مجهور
الدال	شديد متفجر لثوي مجهور
العين	بين الشديد والرخو حلقي مجهور

والملاحظ أن هذه الحروف وإن اختلفت مخارجها إلا أن أنها تشترك في الشدة وفي الجهر. أي أنها جميعا حروف شديدة ومجهورة وهذا يوصلنا إلى أن الحروف الشديدة والمجهورة هي الأكثر شيوعاً في ورودها روياً في قصائد الشعر العربي كما أنها تمثل المساحة الأوسع في أبواب المعاجم العربية ، وإذا ما علمنا أن الأصوات المجهورة تتسم بالوضوح السمعي وتوصف بأنها من ذوات التردد العالي عرفنا سر شيوع هذه الحروف لأن التردد العالي ينسجم مع "الأصوات الإيقاعية التي تسترع لها الأذن ، كما توصف بأنها ذوات النغمات التوافقية"(٢٦) ،كما ينعكس تأثيره على السمات فوق المقطعية من خلال تأثير التردد العالي على النبر والنغمة وهذا يؤدي إلى التأثير على طبيعة البنية التشكيلية للمقطع ويؤثرعلى التشكيل الصوتي والدلالي للقصيدة ويحدث توافقاً بين الصوت والانفعال . ويوجه دلالة النص إلى النسق الذي يجاري هذا التوافق ويتأثر به ، ومن هنا تأتي أهمية النظام التشكيلي لبنية المقطع وما يحمل من سمات فوق مقطعية متأثرة بفونيمات الحروف ذات

الشدة والجهر والتردد العالي ليكون أحد العوامل الرئيسة في عملية التوجيه الشعري . ولما كانت القافية مقطعا فإن الحروف الآنفة الذكر تلعب دوراً في هذا المقطع ومن ثم في عملية التوجيه الشعري ويرجع سر انتشارها إلى ما تحمله من سمات فوق مقطعية وإيقاعية وترددية وعلى النحو المذكور آنفاً . وإذا ما أراد الشاعر نظم قصيدة طويلة فإنه سيجد في اختيار القوافي التي تنتهي بهذه الحروف حقلاً أوسع في بسط الفكرة وتوضيح المقصدية ، ولعل هذا ما دعا أبو هلال العسكري إلى القول "واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية تتحملها" (٢٧) في اختيار المعاني .

وهذا التحمل سيؤدي بلا شك إلى توجيه النص الشعري وعلى النحو متفاوت في النسب نحو الاتجاه الذي تفرضه القافية ويقابله قدرة الشاعر على مجمل من هذا التوجيه أو مقدرته على تغيير الاتجاه نحو الهدف التعبيري الذي يريد ، وفي محل الحالات فإن القافية التي يكون رويها من حروف الصدارة نصيب في عملية التناسب بين الموضوع وشكل القافية المختارة له في التركيب .

وحينما نقف على وصف الصويتمات للحروف المتوسطة في الروي نجد الآتي :(٢٨)

الحرف	وصف الصويتم
الجيم	**مرتخي مجهور**
الحاء	**رخو حلقي مهموس**
الفاء	**رخو شفوي مهموس**
القاف	**شديد لهوي مهموس**
الكاف	**شديد لهوي مهموس**
الهمزة	**شديد لهوي مهموس**
الياء	**شبه معتل شجري مجهور**

وأولى الملاحظات على هذه الحروف أنها حروف رخوة وأكثرها مهموس ومتشابه في الصوتيم من حيث الجهر والهمس واشتراكها في قرب نسب تواجدها في روي القصائد لم يأت اعتباطاً وإنما جاء نتيجة للاقتراب الصوتيمي بين تلك الحروف ، ويتضح من وصف تلك الصوتيمات أن هذه الحروف تتلاءم مع حالة الارخاء وحالة الوصف والحالات البعيدة عن الانفعال العنيف كما أن تواجدها روياً للقوافي سيوجه النص الشعري نحو السكينة والاستقرار ويجعل من انفعالات المنتج تتصف بالهدوء والتعبير النابع عن تفكير عميق ، أما الحروف قليلة الروي في القصائد فإن وصف صوتيماتها هي : (٢٩)

الحرف	وصف الصويتم
الغين	رخو خلف لثوي مجهور
الخاء	رخو لثوي مهموس
الشين	رخو لثوي مهموس
الزاي	رخو لثوي مهموس
الطاء	رخو لثوي مطبق مهموس
الظاء	رخو لثوي مطبق مجهور
الذال	رخو شفوي أسناني مهموس
الصاد	رخو لثوي مطبق مهموس
الثاء	شديد لثوي مهموس
الهاء	رخوي حنجري مهموس
الواو	شبه معتل شفوي مجهور

إذ يظهر أن معظم هذه الحروف هي حروف رخوة مهموسة وفي حالة الجهر يلازمها الإطباق وانها تقترب في صفاتها من صفات الحروف المتوسطةفي الروي مع اختلاف في المخارج وحالة الاطباق . ومن خلال قلة ورود بعض هذه الحروف وندرة ورود حروف أخرى روياً للقصائد ، يمكننا أن نستنتج أن هذه الحروف ضعيفة في المحاكاة الصوتية للأشياء وأنها لا تقوى على التعبير المسهب أو توضح الفكرة المفصلة للموضوع الشعري ، والتعبير بوساطتها سيكون "عاجزاً عن استيعاب جميع ممكنات الرؤيا ويظل عاجزاً عن مجاراة كل ما فيها من ثراء ، فيضطر الشاعر إلى الاستعانة بكل ما يستطيع الاستعانة به من أجل أن ينتقل إلينا ولو قدراً ضئيلاً من إحساساته ، حتى ليلتجئ إلى تشبيهات وصور عسيرة حافلة بكثير من التناقض" (٣٠).

ونود الإشارة إلى أن المستوى المعجمي لا يخضع للشواهد الشعرية وذلك لأنه يتطلب كتابة قصائد متعددة لكل حرف ولكل صوتيم وعلى وفق المخارج الصوتية وإنما يخضع للإحصائيات التي يمكن الاستدلال بوساطتها إلى ما تذهب إليه الدراسات الصوتية والعروضية في أثر القافية وحرف الروي على المستوى المعجمي وذلك لأن الحروف التي تنتهي بها الألفاظ متفاوتة في المعاجم من حيث الكم والعدد فمثلاً الألفاظ التي تنتهي بصويتم الميم أو اللام أكثر بكثير من الألفاظ التي تنتهي بصويتم الدال أو الظاء . ولنأخذ أنموذجاً إحصائياً للحروف التي اتخذت روياً في ديوان الشاعر الأموي جرير وعدد الصفحات التي اتخذها محل حرف وعلى وفق الحروف الهجائية .

روي قافية الحروف	عدد الصفحات
الألف	٤
الهمزة	٥
الباء	٧١
التاء	٦
الثاء	لا يوجد
الجيم	٧
الحاء	٢٠
الخاء	لا يوجد
الدال	٧٥
الذال	لا يوجد
الراء	١٣١
الزاي	لا يوجد
السين	٨
الشين	لا يوجد
الصاد	١
الضاد	٢
الطاء	١
الظاء	١
العين	٤٠
الغين	لا يوجد
الفاء	١٨١
القاف	١٧
الكاف	٤
اللام	٧٦

الميم	٣٧
النون	٨٣
الهاء	١
الواو	لا يوجد
الياء	٨

ويلاحظ من هذا الأنموذج أن الحروف الشديدة والمجهورة كثيرة وتتخذ حيزاً واسعاً في روي القوافي ويبدأ ذلك الحيز بالتنازل مع الحروف الشديدة المهموسة ، وأما الحروف الرخوة المهموسة فهي قليلة التواجد وقد تنعدم في روي القوافي . وهذه النسب تكاد أن تكون مطردة في دواوين الشعراء وعلى مر العصور والأزمنة . وهذه الخاصية لم تأت اعتباطاً وإنما جاءت متوافقة مع الاختلاف في القدرة الإيحائية للحروف والتوافق بين الإيحاء والمعاني . "فخاصية الشدة في الصوت (الدال) مثلاً وخاصية التحرك والترجيع والتكرار في صوت (الراء) وخاصية الانبثاق والنفاذ والصميمية في صوت (النون) لا يستطيع القارئ أن يعيها إلا بعد تأمل هادئ عميق ومعاناة طويلة " (٣١)، ولعل تلك الخصائص وتأثيراتها هي التي ترجح كفة حروف على حروف أخرى ، ولما كان الروي الذي يتخذ تلك الحروف سبيلاً في التعبير جزءاً من القافية فإن إيحاءات الحروف ستنعكس على الأبيات الشعرية وتسهم في تأثيرها كما وتسهم في توجيه المقصدية التي تقف وراء فكرة النص وذلك حسب قدرة كل حرف على استيعاب تلك الفكرة ومدى تمكنه من التعبير إيحائياً كان أم قائماً على التصوير .

٣- القافية والمستوى التركيبي

تعرف اللغة من خلال عملية التراكيب اللفظية ، والكلمة تبقى عائمة ومطلقة ولا تتجاوز حقل المدلولات المعجمية إذا كانت مفردة ، وتكتسب أهميتها اللغوية من خلال التركيب الذي يضمها مع كلمات أخرى عبر أواصر لينتج عبر تلك الأواصر التي تجمع الكلمات تركيبياً تتعدد فيه المدلولات وتتنوع فيه السياقات . ويخضع التركيب لجملة من القواعد هي التي تحدد أطره وترسم حقوله المعرفية من خلال أبنية سياقية تضم في جنباتها صيغ تداولية وقوالب متعارف عليها في اللغة ، وتخضع اللغة الشعرية للقواعد اللغوية تتمثل بالتركيب النحوي القائم على الترتيب اللفظي داخل الجمل وهذا التركيب يخضع بدوره للتركيب الموسيقي القائم على المقاطع الصوتية ، ولكي يحقق النتاج الشعري غايته في التكامل فلا بدّ له أن يحقق التوازن المطلوب بين التركيبين على نحو يتضافر فيه كل تركيب مع التركيب الآخر لأن الشاعر "يعمل في ظل التقييد الذي توجبه القوانين المفروضة ذاتها" (٣٢) أي القوانين التي لا تشكل جزءاً من اللغة الطبيعية . ولا يتوقف التركيبعلى بناء الجملة أو العبارة وإنما يشتمل البناء اللفظي بكلمة وذلك لخضوع ذلك البناء لصيغ صرفية متعددة ولكل صيغة من تلك الصيغ مدلولات خاصة بها وتأثير على الجملة التي تدخل فيها ، وحينما تكون القافية إحدى تلك الصيغ فإنها ستؤثر على مجمل الأبيات الشعرية وذلك نتيجة تكرار تلك الصيغة ضمن إطار ونسق ثابت – ولتوضيح أثر القافية على المستوى التركيبي ينبغي تناول الموضوع من زاويتين هما :

أ- القافية والتركيب الصرفي .

لقد ذكرنا أن اللفظ يخضع لصيغ صرفية كثيرة ومتغيرة، وتخضع الدلالة لذلك التغيير إذ تتغير الدلالة مع كل تغيير صرفي يحدث للفظ – فكلمة (سحب) مثلاً تأتي منها صيغة اسم الفاعل واسم المفعول وصيغة التثنية والجمع والظرف وغيرها ويمكن أن نصوغها على ساحب ، مسحوب - ساحبان – ساحبون – سحائب – مسحب – سحاب – والقافية حينما تتخذ صيغة من تلك الصيغ فيجب أن تسيرعلى منوال تلك الصيغة إلى نهاية القصيدة . وعندها تتجاوب القافية مع الصيغة كما

"تتجاوب مع نظائرها في القافية تجاوباً تجنيسياً أو ترصيعياً ،وتتركب معها بطريقة يتكامل فيها البناء العروضي مع البناء اللغوي ، بما يقوي جانب الترجيح الإيقاعي الذي تثيره هذه التراكيب"(٣٣)فكلمة ساحب مثلا تستدعي كلمة من الصيغة نفسها مثل كلمة واجب ، كاتب – راتب – حاجب ، ساكب ... الخ ويلعب حرف الروي دوراً مهماً فضلاً عن الصيغة في عملية التجانس اللفظي والبناء العروضي . ونجد أن هذه الصيغة تتلاءم مع البحور التي تكون قوافيها متواترة أي وجود حركة بين ساكنين والحال لا يختلف مع الصيغ الأخرى إذ تشكل كل صيغة حقلاً خاصاً بها على المستوى العروضي والدلالي ويكون متجانساً مع المستوى التركيبي لبنية الكلمة المقولية ضمن البنية الصرفية للكلمة والمستوى الصرفي للكلمات . ولتوضيح هذا الجانب على نحو أدق نختار هذه الأبيات من شعر الفرزدق .(٣٤)

إن بـــلالاً أن تلاقيـــه ســـــالماً كفاكِ الذي تخشين من كل جانبِ
إليك رحلت العَنسَ حتى انختها إليكَ وقد أعْيتْ على كل ذاهــبِ
وقد خبطت رحلي عليها مطيتي إليكَ ولم تعلق قلوصي بصاحـبِ
فـقلت لــهـا زوري بـلالاً فإنه إليه انتهى فأتيه في كل راغــبِ

وهنا جاءت القوافي على صيغة اسم الفاعل (جانب ، ذاهب ، صاحب ، راغب) وهذه الصيغة مختصة بالأسماء قادرة على الفعل وهي بذلك ذات فاعلية وتصلح أن تكون صفة للقدرة الفعلية . وبؤرة النص تتمثل في (بلال الممدوح) فالذي يقصده لا يخشى الصعوبات التي قد تعترضه من كل جانب وإليه يقصد الذاهب المذهب الذي يبتغيه على الرغم من أتعاب الطريق ومخاطره ولا صاحب يجاريه في المحبة والتعلق وهو المرغوب في الزيارة وإليه يأتي كل راغب ، ولقد ولّدت هذه الصيغة تقارباً في المعنى وتعالقاً في الدلالة يمكن صياغته تركيبياً فنقول : أن الذاهب إلى بلال لا يخشى كل جانب لأنه الصاحب الذي يأتيه كل راغب ، فنصل من خلال التعالق إلى دلالة الكرم والفضيلة التي يتمتع بها الممدوح .

كما ولّد تكرار هذه الصيغة تعداداً للمحاسن التي يتصف بها وكانت هذه الصيغة أكثر ملاءمة للمدح بفعل قدرتها على إنتاج الفعل أو الاتصاف به . وعندما اتخذ الشاعر هذه الصيغة قافية لقصيدته فإنه حقق تعادلاً دلالياً بين الصيغة والغرض الشعري فضلاً عن التعادل العروضي التي تحققه القافية بديهياً . ومن هنا فإن لكل صيغة صرفية دلالات تتفق مع المعاني فصيغة اسم الفاعل تختلف في دلالاتها مع صيغة اسم المفعول وهذه تختلف مع صيغة المبالغة ، أما الدلالات ضمن الصيغة الواحدة فإنها متقاربة في الشكل العام وهذا التقارب هو الذي يجعل الدلالات الصيغية أكثر توافقاً وانسجاماً .

وحينما تتخذ القافية إحدى الصيغ فإنها لا يمكن أن تحيد عنها إلى صيغة أخرى وذلك لخضوعها للقوالب الصوتية التي تؤطر كل صيغة وهذا ما يجعل تأثير صيغة القافية مؤثرة في دلالات ألفاظ الأبيات الشعرية كما تجعل قوافي الأبيات متقاربة ومترابطة في هيكلية القصيدة وهذا ما يمنح المنتج للنص القدرة على التعبير وبالاتجاهات التي يريد .

ب - القافية والتركيب النحوي

يُعنى التركيب النحوي بالجمل من حيث مقتضيات النظم ويعطي كل كلمة في الجملة دورها في التركيب والدلالة كما ويوضح العلاقات الترابطية بين تلك الكلمات في الحقل السياقي للأسلوب ، وتظهر قدرة منتج النص في الإبداع من خلال حُسن التركيب واختيار الألفاظ المناسبة "ووضعها من النظم في مواضعها ثم نظمها نظماً آخر ، أعني وضع الكلمة إلى جنب الكلمة موافقاً للمعنى غير قلق في المكان ولا نافر عن السمع " (٣٥) ويعني هذا أن تكون الكلمات متراصفة وتعطي المعنى المنشود وأن تكون في المكان المناسب لأن تغير المكان سيغير المعنى الدلالي أو الشكل البلاغي للجملة . ولكل مكان خاصية نحوية تحتم الحركة الإعرابية ذات الصلة الوثيقة بالجوانب الاسنادية

والتعبيرية للجمل المختلفة .ومن المعروف أن الجمل اللغوية مختلفة فمنها الفعلية والاسمية ومنها المثبتة والمنفية ومنها الاستفهامية والجوابية ومنها الخبرية والإنشائية ... الخ وهذه الجمل خاضعة للحذف والإضمار والتقديم والتأخير والإظهار والاستتار ، وما إلى ذلك من حالات تفرضها طبيعة الجمل وطبيعة الأسلوب الذي يتشكل منها ،والأسلوب بدوره يكون خاضعاً لطبيعة اللغة التي تكون إما لغة نثرية أو لغة شعرية ولكل لغة متطلبات تركيبية معينة ، الذي يهمنا في هذا البحث هو اللغة الشعرية التي يكون الانزياح فيها أكثر ظهوراً وأوسع حضوراً والجمل فيها خاضعة للإيقاع الخارجي والداخلي وهذا ما يحتم على الشاعر أن يقدم ويؤخر ، يحذف ويضمر ، ينفي ويثبت بما ينسجم مع التركيب الإيقاعي الذي هو أساس الشعر من دون التفريط بالتركيب النحوي بوصفه أساس البناء الجملي فيضع بذلك ترتيب الألفاظ وتنظيم الأصوات في المواقع التي يرسمها الإيقاع والمتمثل بالوزن والقافية ، ومن هنا تبرز أهمية القافية بوصفها ركناً ثابتاً من أركان الإيقاع ولها دور كبير في بناء البيت الشعري ، ويبدأ أثرها في التركيب النحوي من الحركات إذا كانت غير مقيدة فإذا كانت القافية مرفوعة إعراباً فلا يمكن أن تكون من المنصوبات مثل المفاعيل والحال والتمييز وخبر كان واسم ان بل يجب أن يكون ضمن حقل المرفوعات مثل الفاعل والمبتدأ والخبر واسم كان وخبر إن والفعل المضارع المجرد ... الخ والشاعر بذلك مجبر على صياغة التركيب النحوي على النحو الذي لا تخرج فيه قافيته عن حقل المرفوعات والحال لا تختلف عندما تكون القافية منصوبة فيجب عندها أن تأخذ حقل المنصوبات أو مجرورة لتحتل حقل المجرورات ولتوضيح دور القافية في توجيه التركيب النحوي وخضوعه لإرادتها نختار هذه الأبيات من شعر جرير : (٣٦)

الا حبـــذا أيـــام يحتـلُّ أهلنــــا   بذات الغضا والحيُّ في الدارِ آهلُ
وإذ نحن ألافٌ لدى كـلِّ منــزلٍ   ولمّـــا تُفرَّقْ للطَّيّاتِ الجمائـــــلُ
وإذ نحنُ لم يولعْ بنا الناسُ كلُّهمْ   وما ترتجي صُرْمَ الخليطِ العواذلُ
أقـــامَ قليلاً ثم بـــاحَ بحاجــــةٍ   إلينا ودمعُ العينِ بالمـاءِ واشــلُ

فالقافية هنا تتمثل بالألفاظ (آهل ، الجمائل ، العواذل ، واشلُ) ولما كانت القافية مضمومة فيجب أن تكون مرفوعة ومن المرفوعات ولما كان موقع القافية ثابتاً في نهاية الأبيات فلابد من تركيب جملي لا يتأثر فيه موقع القافية وهذا ما حدث فأصل جملة والحي في الدار آهل هو والحي آهلُ في الدار، وأصل ولما تفرق للطيات الجمائل هو ولما تفرق الجمائل للطيات، وأصل ما ترتجي صرم الخليط العواذل هو وما ترتجي العواذل صرم الخليط وأصل ودمع العين بالماء واشل هو ودمع العين واشل بالماء فسبب هذا التقديم والتأخير هو عدم تغيير موقع القافية وإن تأتي ألفاظها في نهاية البيت . وجاء لفظ آهل خبراً للمبتدأ الحي ومن المعروف أن الجملة لا تعطي معناها إذا كانت جملة أسمية إلا بذكر الخبر ، عرفنا أهمية القافية الاخبارية وأثرها في المبتدأ فالشيء الآهل لابد وأن يكون مكاناً والقافية هي التي فرضت نوعية المبتدأ وهي التي حددت فضائه وورد اللفظ واشل خبراً للمبتدأ دمع ولقد تأخرت عن الجار والمجرور جوازاً لأن واشل قافية يجب أن تتخذ آخر البيت موقعاً وهي التي حددت نوعية المبتدأ لأن الوشل يعني نضوب الشيء وجفافه ومن ثمة يجب أن يكون المبتدأ سائلاً كالماء أو الدمع وإن كان أصل اللفظ يطلق على نضوب ماء البئر فإنه استعمل لنضوب دمع العين كذلك وبذلك فإن اللفظ هو الذي فرض لفظ المبتدأ والألفاظ التي تلته ، أما لفظ الجمائل ولفظ العواذل فكان موقعها الإعرابي هو الفاعلية فكلاهما يعرب فاعلاً ولقد تأخر لفظ الجمائل على الجار والمجرور وتأخر لفظ العواذل على المفعول به وسبب التأخير هو أن هذه الألفاظ قافية للأبيات التي وردت فيها وتناسبت الفاعلية مع حركة القافية وهي الضم ، ولما كان الفاعل القائم بالحدث فإن الحدث الحاصل في البيت منسوب إلى فاعله ولما كان الفاعل هو القافية فإن القافية هي القائمة بالأحداث الفعلية داخل الأبيات الشعرية وهي التي تحدد نوعية الحدث

وطريقة توجيهه وهذا ما يسهم على نحو فاعل في المستوى التركيبي النحوي ويفرض عليه شروطه الممكنة والتي لا تخل بالقواعد النحوية الثابتة والواجب إتباعها في التركيب ، من ذلك نخلصُ إلى القول أن عمل القافية في المستوى التركيبي الصرفي والنحوي هو عمل توافقي يخضع للمزواجة بين النظم الإيقاعية والنظم اللغوية التركيبية بحيث يؤثر كل نظام في النظام الآخر ويعمل على إخراج النص على نحو بشكل متناسق ومتكامل

٤- القافية والمستوى الدلالي

تشكل الدلالة بجوانبها المختلفة ركناً أساسياً في البناء الشعري ، لأنها المحتوى الفكري والمرجعي للألفاظ ، ولأن أهمية النص تنبع من خلال الإشارات السيمائية التي تنبعث من الدوال نحو تعدد المدلولات وتشعب مرجعياتها . وتتوقف العملية الإبداعية للنصوص الشعرية على قدرة المبدع في خلق الانسجام والتجانس بين المستويين الإيقاعي والدلالي ، أي بين الإيقاع الموسيقي للألفاظ وبين معانيها "وذلك تبعاً لمقتضيات التلقي التي تفرض إفهام المتلقي مضمون الخطاب ، فإذا كان عنصر الموسيقى يبدو أساسياً في الخطاب الشعري فإن هذا لا يعني البتة أن عنصر الدلالة يحتل مركزاً هامشياً . بل أن عنصر الدلالة يأتي في الشعر متساوقاً مع العنصر الإيقاعي" (٣٧) ويبقى الإيقاع الموسيقي أصواتاً مجردة إذا أخلت تلك الأصوات من الدلالات وتنوعها ، ولما كانت القافية جزءاً مهماً من الإيقاع الموسيقي ويمتد أثره إلى مفاصل البيت الشعري "فمن المهم أن يكون للقافية دورها في تأكيد المعنى وصفها النهاية البارزة للوزن في البيت " (٣٨) وهذا ما يجعل المستوى الإيقاعي للقافية يعكس المستوى الدلالي ويجعل الشاعر يختار لفكرة القصيدة وتجربتها القوافي التي تنسجم مع تلك الفكرة والتجربة بلغة تجمع بين النغم والدلالة . ومن خلال استقراء الشعر العربي نجد أن ألفاظاً تجمعها صيغاً صرفية واحدة وأصواتاً موحدة وتحمل دلالة عامة واحدة فمثلا الألفاظ (سقم ، ورم ، هرم ، كلم ، ألم ، ظلم ، كدم ، شتم ، نقم ، لجم) وغيرها تحمل دلالة المرض والعذاب والقهر وتحقق بذلك توازيا على المستوى الدلالي الذي ينعكس بدوره على التوازي الإيقاعي وذلك من خلال اشتراك هذه الألفاظ بصوتيم مشترك يتمثل بحرف الميم والذي ينسجم صوتياً مع الألم والحسرة والكبت وبصيغة واحدة ولّدت تكراراً سمعياً ينسجم مع الفعل والتأثير ألا وهي صيغة فَعَلْ وبذلك تحقق التعادل الموضوعي بين الدلالة والإيقاع والحال لا تختلف مع الصيغ الأخرى المشتقة من هذه الألفاظ في تحقيق التوازن بين الإيقاع الدلالة العامة المنبعثة من هذا التوازن وحينما تكون هذه الألفاظ قافية لقصيدة ما فإنها ستوجهها باتجاه المقصدية التي تفرضها الدلالة اللفظية العامة للقافية . ولتوضيح هذا الجانب على نحو تطبيقي نختار هذه الأبيات من شعر ذي الرمة .(٣٩)

هل حبل خرقاء بعد الهجر مرموم ... أم هل لها آخر الأيام تكليم
أم نازحُ الوصل مخلافٌ بشيمتهِ ... لونان منقطع منه فمصرومُ
لا غير أنا كأنا من تذكرّها ... وطولِ ما قد نأتنا نزّعٌ هيم
تعتادُ في زفرات من تذكرها ... تكادُ تنفضُ منهن الحيازيمُ
كأنني من هوى خرقاء مطّرَفٌ ... دامي الا ظل بعيد السأد مهيومُ

وألفاظ القافية لهذه الأبيات على رأي الاخفش هي تكليم – مصروم – هيم – حيازيم – مهيوم ومشتقة من الأفعال كلّم – صرم – هام – حزم – هام ، والقاسم المشترك بينها هو فونيم الميم الذي لا تتوقف أهميته على التشكيلة البنائية لهذه الألفاظ وإنما تتعداها إلى كونه حرف روي للقافية وهو الضربة الأخيرة لضربات الإيقاع الشعري في هذه الأبيات والتي تتوقف عندها حاسة التلقي لتبدأ الاستقبال من جديد وباشتراك هذا الحرف مع حروف القافية الأخرى ضمن التشكيلة الوزنية على وزن فاعلن تجعل ألفاظ القافية متقاربة في القيمة الدلالية وتستطيع أن تعبر عن الحدث أو

التصوير على نحو بشكل متقارب ومترابط وتبعا لذلك تتسع مدلولات الدلالة نتيجة التفاعل بين المدلولات كما أن تكرار "القيمة الصوتية بكيفية معينة يخرج الألفاظ من أبعادها الدلالية المحدودة إلى دلالات جمالية جديدة"(٤٠) وواضح أن التقارب الدلالي في ألفاظ القافية المذكورة آنفاً قد أثر على أبيات القصيدة وجعلها تتخذ خطاً متوازياً مع ألفاظ القافية التي نجحت في رسم الخط المتكافئ مع الحدث فالتكليم والحبل المصروم لها علاقة بالهجر والشكوى منه والهيم والحيازيم والمهموم لها علاقة مع زفرات الهوى وألفاظ القافية بمجملها لها علاقة بالهجر ولوعة المشتاق ، ومدلولاتها تدل على ذلك ويمكنها أن تتولد ألفاظاً في الأبيات وتشاركها في خط التوازي والتماثل .

٥- القافية والعلاقات الدلالية الصوتية

القافية هي جزء من الإيقاع الشعري وتخضع لقوانين الوزن والبحور التي تنتمي إليها وقد تفرض القافية الوزن والبحر إذا اعتمدها الشاعر قبل البدء بنظم القصيدة لأنه سيستمد الإيقاع بما يماثل صياغة القافية وتشكيلها ، ومن هنا فإن للقافية حضوراً في التراكيب الشعرية كافة "وإذا كانت التراكيب النحوية والدلالية في الشعر ترتبط بالتجربة ، وتتشكل في علاقات تتشكل معها التجربة نفسها ، فإن البنية الإيقاعية للقصيدة هي جزء لا ينفصل عن البنية اللغوية" (٤١)وحينما تكون القافية لفظاً إيقاعياً فإنها تزاوج بين الإيقاع والدلالة فيفصح عندها الإيقاع عن مدلولاته ويكتسب النص شعريته وفي قول الأحوص . (٤٢)

يزين لبتها درٌّ تكنفه نُظامُهُ فأجدوا السرد إذ سردوا
درٌّ وشذرٌ وياقوتٌ يفصله كأنه إذ بدا جمرُ الغضا يقدُ

نرى أن القافية في لفظة (سردوا ، يقد) وجاءت على زنة فعلن من فاعلن المخبونة وقد عكست زحاف الخبن الإيقاعي على نفه ، صله في ألفاظ تكنّفه ، يفصّله وعللت سر الجمال في الدر والذي يتمثل بحسن التنظيم والتنسيق والتكامل من خلال عملية السرد ويمكن أن يتخذ البيت دلالة أخرى من خلال القافية إذا ما علمنا أن احد مدلولات السرد هو القص أو رواية الحدث وبذلك يعطي البيت دلالة أخرى تتمثل في قدرة السارد على وصف الجمال الذي يضفيه الدر على من يلبسه ، وتأتي قافية البيت الثاني لتوسع تأثير الصورة وتكاملها والتي تتمثل في كلمة (يقدُ) حيث تنعدم قيمة جمر الغضا بلا اتقاد ولم يقف تأثير القافية على توهج جمر الغضا واتقاده هوإنما شملت الصورة جميعا بهذا التوهج ومن هنا جاء تأثيرها الدلالي على الصورة بأجمعها فضلاً عن ذلك فإن القافية تحمل دلالة خفية تتمثل في الحرارة المنبعثة من اتقاد جمر الغضا والجمال الذي يبديه للناظرين والذي يمكن أن يأسرهم ويزيد من حرارة اللهفة والشوق في قلوبهم وبعميلة التظافر بين الفاظ القافية من جهة ومع الفاظ الابيات من جهة اخرى يتمكن المنتج من رسم الصورة الشعرية التي غالباً ما تكون القافية بؤرتها التي تتوالد منها دوال الابيات ومدلولاتها وصولاً الى الدلالة التامة والصورة المتكاملة في النص الشعري .

٦- القافية والمستوى البلاغي

يُعني المستوى البلاغي بالجوانب التأثيرية والجمالية والتزيينية بالدرجة الأساس ، وهو ضرورة قصوى في اللغة الشعرية ، لأن الهدف الرئيس من الشعر هو تحقيق التأثير والتفاعل من خلال اختيار الألفاظ الموحية ورصفها ضمن تركيب يتخذ أنساقاً معينة وقائمة على علاقات مجازية أو رمزية تتسع في فضائها المستويات الأفقية والعمودية للمدلول كما تتسع معها الوظيفة الاسنادية للتركيب إلى أقصى حد يمكن أن تصل إليه الوظيفة الجمالية للغة ، وعندها يمكن تجاوز حدود اللغة

العادية أو التقريرية إلى لغة يمكن رسم الصور التي تنبعث عن الخيال وسبر الأغوار العميقة للذات وإخراجها للسطح على نحو يثير الجاذبية ، وفسح المجال واسعاً للجانب الوجداني كي يعبر عن أحاسيسه على وفق ما ينبغي وما يريد .

وللقافية دورٌ في إسناد الجوانب البلاغية نحو الغاية التي تريد تحقيقها تلك الجوانب وذلك بسبب التعالق النصي والدلالي بين القافية التي تتكرر في نهاية كل بيت مع الألفاظ الأخرى التي تتشكل منها الصورة الشعرية ، وتبرز أهمية القافية في ذلك من خلال الاشتراك اللفظي والتركيبي والتجانس الصوتي والانزياحات بأشكالها المختلفة ، وهذه جوانب يهتم بها المستوى البلاغي ويقوم عليها . ومن خلال الموضوعات التي تتناولها البلاغة يبرز تأثير القافية واضحاً في كل موضوع وكل جانب من جوانبه ففي رسم الصورة البيانية تلعب القافية دوراً في الانزياحات التي يقوم عليها المجاز والاستعارة والكناية وذلك من خلال الثبات الإيقاعي والتكرار الفونيمي لحرف الروي مع عدم الثبوت في بنية الألفاظ التي تسبق القافية فتكون القافية بذلك عقدة ووقفة ذات بنية إيقاعية ثابتة ولا يمكن التلاعب بنيتها فلو تناولنا هذا النص لعبيدة بن هلال اليشكري في وصف احد مقاتلي الخوارج . (٤٣)

ومسوّمٍ للموت يركبُ درعـــهُ   بين القواضب والقنا الخطـار
يهوي ٍوترفعه الرمـــاح كأنـه   شلوٌ تنشبَ في مخالب ضاري
فثوى صريعاً والرماح تنوشه   إن الشراة قصيــرة الاعمـــار

فألفاظ القافية هنا تتميز بالثبوت تماشياً مع القالب الصياغي للقافية إذ لا يمكن أن نقول القنا الطويلة والمخالب المفترسة وقصيرة المدة أو الزمن في حين يمكن أن نقول ومهيأٌ للموت بدلاً من ومسوم للموت ويمكن أن نقول يسحب درعه بدلاً من يركب درعه وبين السيوف بدلا من بين القواضب ... الخ ونرى أن لفظة القافية في الأبيات كانت سبباً في رسم الصورة بهذا على هذا النحو الشكل فالقنا الخطار (الرماح الطويلة) هي التي جعلت المقاتل يركب درعه وسهلت من عملية التركيب المجازي وذلك بوصف هذه الجملة مجاز عن سقوط المقاتل فوق درعه ومن ثمة دعّمت المستوى البلاغي في النص كما أن كلمة ضاري تتناسب مع جملة شلوٌ تنشب ، لأن هذه القطعة من الجسد لا تتنشب الا في مخالب أو أسنان الحيوان الضاري أو المفترس ثم انعكست هذه الصورة التي كانت للقافية دور في رسمها على الصورة الأولى من الشطر الأول عن طريق التشبيه فكانت موضحة لها ومعمقة في تأثيرها وجاءت جملة (إن الشراة قصيرة الأعمار) تلخيصاً لفكرة النص فهي الكتابة عن الشجاعة والتضحية ، ولقد أعطت هذه الكناية بعداً امتدادياً وتعاقبياً للنص حيث امتدت آثارها في نسيج النص وتعاقبت أحداثه وصولاً إلى هذه النتيجة التي مثلتها الكناية وأصبحت بذلك سمة إشارية تتمثل "بتأكيد التشابهات وبالتطوير عبر التكرار ،وعن طريق تكافؤ أو توازي الصوت والنبر والصورة والقافية ينمذج الشعر اللغة دافعاً اللغة إلى الأمام سماتها الشكلية ودافعاً إلى الوراء قدراتها على المعنى التسلسلي والاستطرادي الاشاري" (٤٤)

وقد تفرض القافية انحرافاً عن المعيار وذلك بسبب التزام القافية خطاً ثابتاً ومتجانساً صوتياً مع ألفاظ القافية الأخرى وهذا الانحراف يولد بدوره الاستعارة بأشكالها المختلفة وهذه بدورها ترصع النص وتزينه بلاغياً وتعطي للكلمة وتركيبها بعداً إيحائياً تتطلبه لغة الشعر وتستحسنه .. ومثال ذلك قول قيس بن ذريح . (٤٥)

نهاري نهار الناس حتى إذا بدا   لي الليل هزتني إليك المضاجعُ
أقضي نهاري بالحديث وبالمنى   ويجمعني والهمّ بالليل جامـــعُ

فحرف الروي هنا هو (العين) والقافية تتمثل في كلمة مضاجع وبعدها جامع وهي على زنة (مفاعلن) التفعيلة المقبوضة التي ينتهي بها بحر الطويل ويجب على الشاعر أن يأتي بكلمة مضاجع أو مثيلاتها وزناً ورويّاً لكي تتماشى مع قوافي القصيدة ونحن نعرف أن المضاجع لا تهز الإنسان وإنما العكس ولهذا فإن شبه المضاجع بالانسان الذي يهزه وحذف المشبه به وأبقى على المشبه فحملت اللفظة بذلك صفتها الاستعارية وكان وراء هذه الصفة الاستعارية ضرورة القافية والتماشي مع قوانينها ولم تقف القافية عند المستوى البلاغي بل تعدته إلى المستوى الدلالي فمدلول المضاجع في الحقيقة هو الاسرة ولكنه ضمن هذا التركيب قد توسع ليشتمل مدلولات أخرى منها الأشواق ، الآلام ، الرغبة ، الانفعال ... الخ كما أسهمت القافية في عملية إخراج الصورة البيانية للنص على النحو الذي يمكن أن يوسم بالادبية واستعمال اللغة الشعرية على النحو المطلوب .

ويظهر أثر القافية واضحاً في رسم الصورة البديعية ولاسيما في الموضوعات ذات البناء التركيبي المحكم ومن تلك الموضوعات :

الارصاد : ويعرف الارصاد "بأن يذكر قبل الفاصلة من الفقرة أو القافية من البيت ما يدل عليها إذا عرف الروي"(٤٦) ويعني ذلك أن المتلقي يعرف نهاية الفقرة أو القافية لوجود الألفاظ التي تدل عليها وهذا بدوره يدل على إحكام التركيب وشدة التمازج بين ألفاظ النص ومعرفة القافية قبل قراءتها يعني عدم قدرة البيت الشعري على تجاوزها لما تحمله من تأثير على ألفاظ البيت الشعري الأخرى فلو تناولنا قول الكميت : (٤٧)

يرون لهم فضلاً على الناس واجبا   سفاهاً وحق الهاشمين أوجبُ
ولكن مواريث ابن آمنة الذي   به دان شرقيٌّ لكم ومغرّبُ
وتستخلف الأموات غيرك كلهم   ونعتِبُ لو كنا على الحقِ نُعتبُ

لوجدنا أننا لو حذفنا ألفاظ القافية أوجب ، مغرّب ، نُعتَبُ فإن المتلقي يستطيع معرفة اللفظة المحذوفة بسهولة أو يستطيع تقدير الكلمة المحذوفة أو المضمرة وذلك للتعالق الشديد بين هذه الألفاظ وألفاظ النص الأخرى فكلمة واجباً استدعت كلمة أوجب وكلمة شرقي استوحت كلمة مغرّب وكلمة نُعتِبُ فرضت كلمة نُعتَبُ ، وبالعكس فإن ألفاظ القافية استدعت الكلمات الأولى ولما كانت القافية ثابتة والألفاظ الأخرى غير ثابتة فإن غير الثابت هو الذي يدور في فلك الثابت ويتبعه وهذا ما يعطي القافية تأثيرها على التحكم ببنية النص ومستواه البلاغي عن طريق ارصاد القافية ومعرفتها حتى وإن كانت محذوفة .

وتؤثر القافية في الطباق القائم على المقابلة بين الضدين وذلك لإحداث التوازن والتكافؤ داخل النص ولإعطاء الدوال الصورة الكاملة للمدلولات من خلال الاتيان بالشيء وأضداده فتكون القافية جزءاً من هذا التكافؤ كقول كثير عزة : (٤٨)

ومن نجلاء تدمعُ في بياض   إذا دمعت وتنظر في سوادِ

حيث قابلت لفظة سواد وهي القافية لفظة بياض وأحدثت القافية التكافؤ التام في التركيب فجملة تنظر في سوادي تتكافأ مع جملة تدمع في بياض وجمعهما يعطي للدوال كفايتها الدلالية فالعين لا تنظر فقط وإنما تدمع كذلك .

وقد تأتي القافية لتحقيق مبدأ الشمول فتشمل الألفاظ المتضادة دائرة واحدة وتكون المتحكمة فيها كقول ابو صخر الهذلي : (٤٩)

أما والذي أبكى وأضحك والذي   أمات وأحيا والذي أمره الأمرُ
لقد تركتني أحدُ الوحشَ أن أرى   اليفين منها لا يروعهما الذعرُ

والمقابلة الطباقية هنا بين أبكى وأضحك ، أمات وأحيا وهذه المطابقة تخضع في حدثها للذي أمره الأمر وذو الأمر المطلق هو الله سبحانه وتعالى ولكن القافية أجبرت الشاعر على قوله والذي أمره الأمر ولم يقل الذي هو الله أو الآمر الناهي . وإنما ساير القافية فأصبحت كلمة الامرُ هي القافية ويبدو تحكمها واضحاً في عملية المقابلة الطباقية لأن ذا الأمر هو الذي أبكى وأضحك وأمات وأحيا وهو المتحكم في إحداثها وتتدخل القافية في عملية التجنيس البلاغي الذي تتشابه فيه الدوال صوتياً وتختلف في المدلول وذلك من خلال التأثير الرجعي للقافية على مجمل معنى البيت ودلالته ويظهر أثر القافية على نحو بشكل أكثر وضوحاً في عملية التجنيس أو الجناس وذلك للتشابه اللفظي أو تكراره والذي يولد تعالقاً قوياً على مستوى الدلالة ومستوى البنية الصوتية وهذا يؤدي إلى "دلالات جمالية جديدة لم تكن اللغة بمفردها دون هذا التركيب الإيقاعي قادرة على تأديتها" (٥٠)وتلك الدلالات الجمالية تعزز المستوى البلاغي وتمنحه القدرة على التأثير المنسجم والمتكامل مع المستويات البنائية الأخرى . يقول مثلاً كثير عزة : (٥١)

فإن طبت نفساً بالعطاء فأجزلي　　　وخير العطا يا ليل كلٌّ جزيلِ
وإلا فاجمال إليّ فإنني　　　أحب من الأخلاق كلَّ جميلِ
وإن تبخلي يا ليل عني فإنني　　　توكلني نفسي بكلِ بخيلِ

فعملية المجانسة هنا بين أجزلي – جزيل – إجمال – جميل – تبخلي – بخيل قد جعلت الترابط التركيبي واضحاً والعلاقة الدلالة علاقة سبب بمسبب ويتمثل بـ

أجزي العطاء	لأن خير العطاء العطاء الجزيل
إجمال إلي	لأني أحب من الأخلاق كل جميل
أن تبخلي	توكلني نفسي بكل بخيل

والتقارب الصوتي بين هذه الألفاظ المتجانسة قد جعل لفظ القافية تكراراً للفظ سبقه وتعالق معه مع اختلاف الدلالة واتساعها ولم يقف هذا التقارب عند حدود المجانسة وإنما تجاوزها إلى ما يسمى بلاغياً برد العجز على الصدر والذي يمثل قمة التعالق بين ألفاظ النص وتأثير القافية فيه على فضاء القصيدة الشعرية بأكملها وإظهار القيمة الجمالية والتأثيرية لها وإن هذا التعالق بين الألفاظ وهذا الانسجام بين المستويات يظهر تأثير القافية حينما تكون جزءاً من الألفاظ المتجانسة وموضوعات المستوى البلاغي كثيرة ولكننا اخترنا الأهم فيها لتبيان الأثر الذي تحدثه القافية في هذا المستوى البنائي للنصوص الشعرية .

الخاتمة ونتائج البحث

القافية جزء من النظام الإيقاعي وهي أحد الأركان الذي يقوم عليه إيقاع الشعر ولقد تركزت الدراسات المختلفة بشأن الموضوع على أشكال القوافي ودُرست ضمن الأوزان الشعرية بوصفها جزء منه أما دلالات القوافي وقدرتها الإيحائية ومدى تأثيرها في المستويات البنائية للنص فلم تنل ما تستحقه به من التعمق في سبر أغوار النص وتغلغل القافية في تلك الأغوار وهذا ما حاولنا استكشافه ودراسته من خلال هذا البحث وبعد رحلتنا معه يمكن أن نقول أننا قد توصلنا إلى النتائج الآتية :

١. لا تقف القافية عند حدود إطارها الصوتي وإنما تتعداه إلى فضاء النص الواسع وتشارك في بنائه ومقصديته واتجاهاته المختلفة .
٢. اتجه البحث إلى إثبات متانة العلاقة بين القافية والموضوع والتي هي مثار جدل لدى النقاد والمحدثين وذلك من خلال استكشاف أثر القافية في المستويات البنائية للنص ومدى إسهامها في بناء تلك المستويات .

٣. وجد الباحث أن القوافي المقيدة أكثر ملاءمة للفكرة السريعة والغناء السريع من القوافي المطلقة وذلك نابع من التناغم بين الحالة النفسية لمنتج النص وعاطفته المنبثة في ثنايا ألفاظ النص الشعري وقوافيه .

٤. ترتبط القوافي أحياناً مع ظاهرة الحركة والسكون في النص الشعري والقافية المقيدة أكثر انسجاماً مع حالة السكون في حين تتقدم القافية المطلقة مع حالة الحركة وديناميةِ النص .

٥. للحركات في القافية المطلقة دورٌ في التجانس بين الحالة النفسية للمنتج وحركة حرف الروي في نهاية القافية إذ تكون المصوتات الأوطأ تردداً مثل الكسرة والضمة أكثر ملائمة مع حالة الضعف والانكسار ورِقّة العاطفة بينما تكون المصوتات الأطول تذبذباً والأعلى تردداً كالفتحة أكثر تناسباً مع حالات القوة والانفعال الشديد .

٦. تبين من خلال البحث أن الحروف التي تكون صوتيماتها شديدة ومجهورة هي الاوسع انتشاراً في قوافي قصائد الشعر العربي بعامة والشعر الأموي بخاصة بينما تكون الحروف التي تتصف صوتيماتها بالرخاوة والهمس بقلة انتشارها كحروف روي في القصائد الشعرية المختلفة .

٧. لقد أظهر البحث أن الألفاظ ضمن الصيغة الصرفية الواحدة أكثر تقارباً في الدلالة من غيرها كما أن التقارب في الصيغ الصرفية يولد في كثير من الاحيان تقارباً في الدلالة .

٨. تتبادل القافية والنحو عملية التركيب فالقافية تؤثر في التركيب النحوي وتفرض عليه التغيير تقديماً وتأخيراً حذفاً واضماراً وبالمقابل يفرض التركيب النحوي على القافية عدم تجاوز المقاييس والأطر القواعدية المعمول بها في اللغة .

٩. يقوم الشعر على المزاوجة بين الإيقاع والدلالة ، ولما كانت القافية لفظ فإنه دال وله مدلول ويخضع هذا اللفظ في الوقت نفسه إلى الإيقاع ومن هنا يكون تأثير القافية الإيقاعي واضحاً في الدلالة ويتمثل ذلك في احتواء القافية على صوتيمات يقاس نجاحها بمدى تجانسها مع دلالة الألفاظ وإيحاءاتها ويمنح التكرار الصوتي الذي تولده القافية تشعباً دلالياً ويفتح للدلالة آفاقاً جديدة وواسعة .

١٠. تلعب القافية دوراً في المظاهر الجمالية للغة الشعرية فهي تدخل في الانزياحات المجازية والتشبهات الاستعارية والتكرارات الصوتية وفي آليات رسم الصور البديعية وهذا ما يجعل القافية علامة من علامات التجانس الجمالي والتكامل التصويري في الشعر وإحدى دعائم ديمومته وخلوده .

ومن هنا فإن الباحث يجد أن أبواب دراسة القافية واسعة ويجب أن لا تقتصر على دراستها عروضياً فقط وإنما دراسة تأثيرها على مجمل العملية الشعرية وبمستوياتها كافة وذلك امر يستحق المزيد من البحث والدرس العميق .

الهوامش :

١. العمدة ج١ ص ١٥١ .
٢. منهاج البلغاء ص ٢٧٠ .
٣. ينظر لسان العرب ج ١٥ ص ١٩٣ * ينظر لسان العرب مادة قفو .
٤. العمدة ج ١ ص ١٥٧
٥. المصدر نفسه ص ١٥٨ .
٦. ديوان النابغة الذبياني ص ٣٨ – ٣٩ .
٧. تحليل النص الشعري ص٩١.
٨. عيار الشعر ص ١١ .
٩. الصناعتين ص ١٣٩ .
١٠. -من النقاد المؤيدين لوجود علاقة الملاءمة بين القافية والموضوع بطرس البستاني ومحمد النويهي في حين ينفي الدكتور محمد غنيمي هلال هذه العلاقة
١١. جرس الالفاظ ص ٢٣٣ .
١٢. المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ج ١ ص ٤٠ .

١٣. موسيقى الشعر ص ٢٦٠ .
١٤. ديوان عمر بن ابي ربيعة ص ١٤٨ .
١٥. المصدر نفسه ص ١٤٩ .
١٦. المصدر نفسه ص ١٢٢ -١٢٣ .
١٧. ينظر الشعرية وقانون الشعر ص ١١١ .
١٨. منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ص ٤٩ .
١٩. المصدر نفسه ص ٥٨ .
٢٠. البنية الايقاعية في شعر البحتري ص ١٣٧ .
٢١. التطور النحوي للغة العربية ص ٥١ .
٢٢. ديوان جرير ص ١٩٩ .
٢٣. تحليل الخطاب الشعري ص ٥٨ .
٢٤. اسرار البلاغة ص ٣٦٥ .
٢٥. علم نفس اللغة ص ٢٥٥ .
٢٦. علم اللغة ص ١٤٣ .
٢٧. الصناعتين ص ١٣٩ .
٢٨. علم نفس اللغة ص ٢٥٦ .
٢٩. المصدر نفسه ص ٢٥٦.
٣٠. علم النفس والادب ص ١٤٢ .
٣١. خصائص الحروف العربية ومعانيها ص ٢٨ .
٣٢. القواعد التوليدية والتحليل الاسلوبي مجلة الكاتب العربي العدد ١٩ سنة ١٩٨٧ ص ١١ .
٣٣. البنية الايقاعية في شعر البحتري ص ١٤٢ .
٣٤. ديوان الفرزدق ص ٨٤ – ٨٥ .
٣٥. دلائل الاعجاز ص ٤٩ .
٣٦. ديوان جرير ص ١٣٩ .
٣٧. البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد ص ٤١ .
٣٨. مفهوم الشعر ص ٤٠٧ .
٣٩. ديوان ذي الرمة ص ٣٩٧ .
٤٠. الخطاب النقدي عند المعتزلة ص ٢١٦ .
٤١. مفهوم الشعر ص ٤١٢ .
٤٢. شعر الاحوص الانصاري ص ٩٣ .
٤٣. شعر الخوارج ص ٥٢ .
٤٤. البنيوية وعلم الاشارة ص ٧٤ .
٤٥. ديوان قيس بن ذريح ص ٩٠ .
٤٦. جواهر البلاغة ص ٣٦٩ .
٤٧. الهاشميات ص ٤١ .
٤٨. ديوان كثير عزة ص ٥٤ .
٤٩. الامالي ج ١ ص ١٥٧ .
٥٠. الخطاب النقدي عند المعتزلة ص ٢١٩ .
٥١. ديوان كثير عزة ص ١٠٩ .

المصادر والمراجع

- أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني – تحقيق محمد رشيد رضا – القاهرة ١٩٥٩.
- البنية الإيقاعية في شعر البحتري – عمر خليفة بن ادريس – بنغازي . ليبيا ط١ ٢٠٠٣.
- البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد .حسن الغرفي دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط ١.
- البنوية وعلم الإشارة – ترنس هوكز – ترجمة مجيد الماشطة – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ط١ ١٩٨٦.
- تحليل النص الشعري – يوري لوتمان . ترجمة محمد فتوح احمد – دار المعارف – بيروت – ١٩٩٥.

- جرس الألفاظ ودلالته في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال – بغداد – ط١ – ١٩٨٠.
- جواهر البلاغة – احمد الهاشمي – دار إحياء التراث العربي – بيروت ، د.ت .
- خصائص الحروف العربية ومعانيها – حسن عباس – منشورات اتحاد الكتاب العرب – ط١ – .١٩٩٨
- الخطاب النقدي عند المعتزلة – د. كريم الوائلي – بغداد ط١ – ٢٠٠٦.
- دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني . تحقيق محمود محمد شاكر دار المدني جدة ط ٣ ١٩٩٢ .
- ديوان جرير – شرح محمد اسماعيل الصاوي – دار الاندلس بيروت – بدون تاريخ .
- ديوان ذي الرمة، شرح عمر فاروق الطباع دار الارقم ابن ابي الارقم بيروت ط ١ ١٩٩٨ .
- ديوان عمر بن ابي ربيعة – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد – مطبعة السعادة القاهرة ١٩٦٠.
- ديوان الفرزدق – شرح عمر فاروق الطباع- بيروت – ط ١ ١٩٩٧ .
- ديوان قيس بن ذريح – شرح عبد الرحمن المصطاوي دار المعرفة بيروت ط ٢ ٢٠٠٤.
- ديوان كثير عزة – جمع وتحقيق احسان عباس دار الثقافة بيروت ١٩٧١.
- ديوان النابغة الذبياني – دار المعرفة بيروت ط٢ ٢٠٠٥ .
- شعر الأحوص الانصاري – تحقيق ابراهيم السامرائي – مطبعة النعمان – النجف .١٩٦٩.
- شعر الخوارج – جمع احسان عباس – دار الثقافة – بيروت ١٩٦٣.
- الشعرية وقانون الشعر د. حسن محمد نور الدين دار المواسم بيروت - ط ٢ ٢٠٠٥ .
- الصناعتين – ابو هلال العسكري – تحقيق محمد امين مطبعة محمد علي القاهرة د.ت .
- علم النفس والادب – سامي الدروبي – دار المعارف – القاهرة ط٢ ، د.ت .
- علم اللغة – محمود العراف – دار الفكر العربي – ط٢ ١٩٩٢.
- علم نفس اللغة – موفق الحمداني – دار الميسرة للنشر – عمّان – ط٢ ٢٠٠٧.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ابن رشيق القيرواني دار الجيل بيروت ط٤ ١٩٧٢ .
- عيار الشعر – ابن طباطبا العلوي – تحقيق عباس عبد الساتر – دار الكتب العلمية – بيروت / ط١ ١٩٨٢.
- القواعد التوليدية والتحليل الاسلوبي – جي بي ثورن – ترجمة سعيد الغانمي – مجلة الكاتب العربي / بغداد العدد ١٩ سنة ١٩٨٧.
- لسان العرب جمال الدين محمد بن مكرم المعروف بإبن منظور- دار صادر- بيروت -١٩٥٧ .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب – عبد الله الطيب مجذوب ، مطبعة البابي الحلبي – القاهرة ط١ ١٩٥٥ .
- مفهوم الشعر – د. جابر احمد عصفور – المركز العربي للثقافة والعلوم – ط١ ١٩٨٢.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء / حازم القرطاجني . تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة – دار العرب الاسلامي – بيروت ط٣ ١٩٨٦.
- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري . قاسم بريسم – دار الكنوز الادبية ط١ – ٢٠٠٠.
- الهاشميات – من عمل يوسف هوريتز – ليدن ١٩٠٤.

Rhyme and the Poetic Text

Dr. Badran Abdalhossen Mahmod
Assistant Professor
College of Education / Kirkuk University

Abstract

The research paper attempts to shed light on the significance of rhyme on the levels of the poetic text , through which its impact on the bases of the production process of the is seen .

This covers the segments of the text, without depending only on it's surface structures.

Rhyme is not a ready-made frame as described by many studies:- in fact,it amixture in which all the rhythmic – semantic and aesthetic textual levels are in volved this mixture is affected by the rhyme and affects it to produce a complete sturcture , which the producer of the text aims at , and that is approved and accepted by the reabers and audience that text levels it's self thruogh creating harmony and condruity between the rhyme and other structural levels.